

Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité

Bernard Paquet

Volume 1, numéro 1, automne 1990

Sémiotiques 1 : mises au point, mises en question

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800860ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800860ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paquet, B. (1990). Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité. *Horizons philosophiques*, 1(1), 35–55. <https://doi.org/10.7202/800860ar>

Sémiologie visuelle, peinture et intertextualité

Métalangage qui dote le signifiant visuel d'un signifié verbal, le modèle du signe linguistique impose un découpage de la surface du tableau peint. Cette lourde incidence sémantique des mots sur l'image, au demeurant réductrice, ne peut nous faire oublier que la peinture, singularisée par un système de relations spatiales, est une structure avant tout visuelle et dynamique. Cependant, au-delà de cette structure en tant que seul objet d'analyse, nous considérons la lecture du tableau, dont la perception déborde très largement la notion de signe iconique ou non-iconique, comme une construction culturelle tissant sous un certain point de vue un réseau de liens entre plusieurs tableaux. Cette lecture, à la fois contingente et non nécessaire dans la mesure où elle ne cherche pas ces réseaux de significations établis a priori appelés «citations», édifie un ensemble de liens en vue d'une fonction sémiotique générative. Par conséquent, celle-ci dépend d'une certaine intertextualité qui s'appuierait sur des relations d'inférence comme le veut la philosophie peircienne et non pas sur des rapports d'équivalence comme la tradition saussurienne du signe les conçoit.

Signifié linguistique et signifiant visuel

Pour Ferdinand de Saussure, la linguistique n'est qu'une partie de ce qu'il nomme sémiologie, cette «science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale¹». De la conception saussurienne du signe découle une conséquence : le découpage du «réel» par la langue ne correspond pas à un découpage préexistant du monde. Il relève du pur consensus social. Le signe est composé, dans un rapport arbitraire d'équivalence, d'un signifiant et d'un signifié, solidaires l'un de l'autre au même titre que le sont le recto et le verso d'une feuille de papier. Ce principe de l'arbitraire du signe, répondant à l'idéal du procédé sémiologique, lui permet d'envisager la linguistique comme un système pouvant devenir un jour le «patron général de toute sémiologie²».

C'est dans *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes que ce renversement se matérialise :

«Il faut en somme admettre dès maintenant la possibilité de renverser un jour la proposition de Saussure : la linguistique n'est pas une partie, même privilégiée, de la science générale des signes, c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique³».

Pour Barthes, «il n'y a de sens que nommé et le monde des signifiés n'est autre que celui du langage⁴». La peinture n'ayant pas, à quelques comparaisons près, les caractéristiques du langage verbal : double articulation

1. F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. critique, préparée par T. de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 32.

2. *Ibid.*, p. 101.

3. R. Barthes, «Éléments de sémiologie», in *Communications*, n° 4, 1964, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 84.

(première articulation, monèmes ou unités significatives et deuxième articulation, phonèmes ou unités différentielles), unités discrètes stables, distinctes et discontinues, linéarité syntagmatique de succession et axe paradigmatique de simultanéité-substitution, Barthes propose de découper des syntagmes iconiques par le biais d'une parole articulée «qui les dote du discontinu qu'ils n'ont pas⁵». De la saisie des différences par le relais de la langue à la définition des relations toujours et encore grâce à cette même langue, il n'y a qu'un pas. L'emprise du mot sur la peinture se solidifie en un métalangage «à son tour saisi dans un procès de connotation⁶» qui tient lieu de l'œuvre, qui s'y substitue, qui en devient le signe. Autrement dit, le signifié d'un tableau est pris en charge par un système de signification, la langue, dont le signifiant est à son tour entraîné dans un nouveau système de signification. Cette approche de la peinture se passe comme si un signifié linguistique émergeait au travers d'un signifiant visuel devenu absolument transparent. Le type de lecture iconisante proposée par Greimas est révélateur : «... une opération qui, conjointant un signifiant et un signifié, a pour effet de produire des signes. La grille de lecture, de nature sémantique...» dote de signifié le signifiant visuel «... en transformant ainsi les figures visuelles en signes-objets...»⁷.

Au siècle dernier, Fiedler, préoccupé par la notion d'une pure et innocente visibilité, écrivait que le langage (entendons "la langue") «n'est pas l'écran derrière lequel se cache la vérité visuelle, mais bien ce qui fonde la foi perceptive» et que «le mirage du "réel" reposait en dernière analyse sur l'état de paresse et d'atrophie dans lequel

5. *Ibid.*, p. 137.

6. *Ibid.*, p. 166.

7. A.J. Greimas, «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», in *Actes Sémiotiques-Documents*, n° 60, 1984, p. 10.

l'attitude naturelle maintient, à des fins toutes pratiques, la fonction visuelle (II, 241)⁸. Les Formalistes russes, de leur côté, en particulier Chklovski⁹, affirmèrent non seulement que l'éducation nous apprenait à poser des noms sur les choses, mais encore que, pour obtenir une économie maximum des forces perceptives, nous percevions les objets en faisant appel à une mémoire d'images toutes faites, schémas abrégés de type algébrique ou symbolique suffisamment représentatifs pour nous permettre non pas de vraiment voir l'objet mais de simplement le reconnaître.

Plus tard, grâce aux propositions de Hjelmslev, le signifiant visuel devait trouver sa primauté dans l'articulation combinatoire du langage visuel. Ce dernier, en effet, suggérait de dédoubler chacun des plans du signe saussurien, soit le signifiant (plan de l'expression) et le signifié (plan du contenu) en forme (la chose organisée) et en substance (le mode d'organisation). Ainsi, est-il possible aujourd'hui de noter à propos du plan de l'expression de la peinture abstraite que le signifié, lui, «reste coextensif jusqu'au bout de l'activité créatrice et perceptive¹⁰». C'est-à-dire que toute la surface picturale participe au contenu de la peinture et que le contenu participe, a posteriori, de toute la surface picturale.

Les signes et la surface picturale

La lecture iconisante proposée par Greimas articule le signifiant planaire en constituant, par un «découpage en unités discrètes lisibles», des «formants» figuratifs grâce à

8. K. Fiedler, cité dans : P. Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1976, p. 163.

9. V. Chklovski, «L'art comme procédé», in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (textes des Formalistes russes présentés et traduits par Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson), p. 76-98.

10. P. Junod, *op. cit.*, p. 299.

la prise en charge de «paquets de traits visuels de densité variable» tout en admettant «d'autres segmentations possibles du même signifiant»¹¹. Cette théorie des formants convient avant tout à la «figuration» dans le cadre de ce que Greimas appelle «figurativité», soit un certain mode de lecture et de production des «surfaces construites». Pour ce dernier, l'iconisation et l'abstraction ne sont que des degrés et des niveaux variables de la figurativité et l'abstraction est le résultat du dépouillement des figures visant à rendre plus difficile la procédure de reconnaissance. Autrement dit, l'abstraction ne serait qu'une iconicité proche d'un état zéro de reconnaissance des objets du monde naturel.

En peinture, l'iconique, le motif artistique, tel que défini par Panofsky, peut s'intégrer à des structures plus complexes appelées images, histoires et allégories alors que dans la langue, selon Benveniste¹², le mot en tant que signe peut s'intégrer à l'unité de niveau supérieur qu'est la phrase. Les phrases entre elles n'ont de relation que leur consécution pour former le discours. Mais le motif pictural ne s'insère pas, au contraire du mot écrit, dans une discontinuité syntagmatique. L'espace, longtemps ignoré, entre les motifs figuratifs s'est vu accorder plus d'attention depuis que des auteurs comme Eco dans *La Structure absente* ont émis l'hypothèse d'un sens non-iconique. En 1978, Greimas entrevoyait la possibilité d'utiliser des catégories topologiques pour discerner un nombre raisonnable d'éléments pertinents, nécessaires à la lecture, car, écrivait-il :

«[...] on peut se demander de même si, à côté du découpage de la surface peinte effectué grâce à la grille de lecture figurative, il n'y a pas moyen d'opérer une autre segmentation du

11. A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 10.

12. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 66.

signifiant, permettant de reconnaître l'existence d'unités proprement plastiques, porteuses, éventuellement, de significations qui nous soient inconnues¹³».

En sémiologie visuelle, l'attention portée au non iconique ne vise pas à faire accéder au rang de signe des supposées «unités» plastiques aniconiques au même titre que le seraient les supposées «unités» iconiques. Hjelmslev devait clairement établir que le langage était avant tout un système de relations et non de signes et que, par conséquent, l'unité de base de l'analyse sémiologique était bien le texte. Dans le même ordre d'idées, Eco¹⁴ soulignait que le signe iconique ne pouvait servir de base à l'analyse sémiotique de la peinture. Il en serait logiquement de même pour tout signe pictural autre qu'iconique compris, à tort, comme unité discrète valant pour autre chose. Or, «au-delà d'une fonction d'être en-lieu-de, toutes les autres identités disparaissent. La seule chose qui paraît indiscutable, c'est l'activité de signification¹⁵». C'est donc par le biais de l'étude des mécanismes de la perception visuelle que la sémiologie visuelle rend compte de cette activité de signification. Le découpage visuel proposé, entre autres par Barthes et Greimas, reste avant tout planaire et ne tient pas compte du caractère tridimensionnel, spatial de la réception de la peinture.

Perception de la peinture et découpage visuel

L'image la plus simple pour illustrer ce que le lecteur repère serait celle du «découpage» visuel qui toutefois présente l'inconvénient de ne rattacher cette perception qu'à la figuration classique, qu'au morceau reconnaissable,

13. A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 14.

14. U. Eco, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», in *Communications*, n° 29, 1978.

15. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 23.

identifiable. Mais il ne faut pas entendre ce terme de «découpage» comme une action d'enveloppement visuel fini et déterminé, car ce que le lecteur voit peut aussi bien ressortir à une structure, à une technique, à des couleurs, à des colorèmes, à des orientations dans le plan, à des opérateurs grammaticaux (liaisons topologiques entre les régions, rapports gestaltiens qui ne se laissent pas moduler par de quelconques règles syntaxiques, modalités perspectivistes du point de vue, jonctions et disjonctions relatives aux lois d'interaction de la couleur...) etc.¹⁶. Le tableau est avant tout considéré en tant que système de relations et structure dynamique. Idéalement, la sémiologie visuelle doit se doter d'une instrumentation conceptuelle et opératoire adéquate qui lui assurera des qualités heuristiques certaines. Pour cela, elle doit se forger des outils particuliers qui se distinguent des modèles d'organisation de la langue. Ces outils conceptuels doivent être conçus à partir des qualités et des éléments spécifiques du langage visuel et être aptes à rendre compte des modes d'organisations spatiaux du tableau.

À cela se greffe la construction même de l'activité perceptuelle. Depuis que la notion de lecteur en construction s'est développée au début des années soixante, les recherches en sémiologie visuelle, privilégiant l'initiative du lecteur en tant que critère de définition du texte visuel, confirment qu'il «... doit être considéré comme un objet que l'interprétation construit [...] dans le but, circulaire, de se valider elle-même sur la base de cela même qu'elle construit¹⁷». Par conséquent, une analyse opératoire du langage visuel décrira des opérations et elle ne pourra «les connaître qu'en les effectuant elle-même¹⁸».

16. F. Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Québec, PUQ, 1987.

17. U. Eco, «Notes sur la sémiologie de la réception», in *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 81, 1987, p. 23.

18. F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 257.

Signification et communication

Cependant, il semble toutefois nécessaire d'émettre certaines réserves en ce qui concerne la notion de perception. Vouloir contrer la lourde incidence sémantique des mots sur l'image ne signifie pas retrouver un amalgame de sensations premières, naïves, comme celles que John Ruskin, au XIX^e siècle, se proposait de trouver avec le procédé du «*peephole*¹⁹», ce petit trou percé dans un carton permettant aux peintres d'isoler la singularité d'une couleur ou d'une texture brute. Les découvertes de la psychologie de la perception quant aux processus gestaltiens et topologiques ne nous permettent pas d'imaginer une vision innocente, libérée de toutes les couches de la culture qui sédimentent notre vision des choses. Car même un dispositif topologique «... est fondée sur une convention et soumis au relativisme culturel²⁰...».

Une analyse sémiologique reposerait, selon nous, sur des phénomènes de perception et sur des faits d'ordre cognitif qui relèvent d'une certaine compétence culturelle du lecteur du tableau, car même considéré comme objet, le tableau existe, selon René Passeron, «non pas comme objet mais parce qu'il transmet quelque chose à quelqu'un²¹». Cette transmission peut ressortir d'un processus historique qui fait passer la peinture du stade de l'expression à celui de la communication. Ainsi, par-delà la réception de tout signe pictural inédit, «la peinture la plus éloignée des traditions et des habitudes prend son statut de peinture authentique dès qu'elle se fait langage²²». Par

19. P. Junod, *op. cit.*, p. 159.

20. A.J. Greimas, *op. cit.*, p. 11.

21. R. Passeron, cité dans : G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, p. 223.

22. *Ibid.*, p. 224.

conséquent, la lecture d'une œuvre peut suggérer des liens avec des œuvres antérieures ou contemporaines. Devant une peinture qui semble totalement nouvelle quant aux codes picturaux employés, le repérage de tels liens atténue l'appréhension devant l'inconnu. Ce phénomène semble avoir une fonction analogue à celle de la fonction du langage que Jakobson, à l'instar de Malinowski, qualifie de «phatique»; son but est d'établir la communication, de rétablir ou de maintenir le contact de filiation entre les œuvres visuelles. Nous pouvons supposer dans ce phénomène la présence d'éléments du plan de l'expression dont la nature relèverait aussi bien d'une forme que d'une structure spatiale ou d'une quelconque combinaison de relations visuelles. Leur fonction serait d'assurer le lien avec les autres tableaux tout en générant l'autonomie du tableau par leurs rapports avec d'autres éléments qui, eux, participant d'un écart marqué dans ce contexte, dirigeraient le regard du lecteur vers une autre série de tableaux et ainsi de suite. L'articulation des liens que l'on établit entre les tableaux nous amène à considérer la notion d'intertextualité.

L'intertextualité et la sémiotique peircienne

Saussure nous indique que le signe peut «s'altérer parce qu'il se continue». La matière ancienne persiste et «l'infidélité au passé n'est que relative. Voilà pourquoi le principe d'altération se fonde sur un principe de continuité» alors que les facteurs d'altération «aboutissent toujours à *un déplacement du rapport entre le signifié et le signifiant*»²³.

C'est ce que Panofsky suggère quand il montre que le Moyen Âge associe des thèmes antiques avec des motifs médiévaux ou vice-versa. Mais, en peinture, cela

23. F. de Saussure, *op. cit.*, p. 109.

«ne veut pas dire que l'on puisse exprimer les *mêmes choses* avec des moyens différents, mais bien qu'une organisation différente du même matériau *produit* des "sens" différents²⁴». Nous savons que notre perception, en accord avec les théories de la Gestalt, organise des figures sur un fond dans le contexte d'une structure forte. Mais «... la figure qui paraît élancée semblerait trapue dans une autre situation, donc ne serait précisément plus la même figure²⁵». De même, un carré jaune sur fond noir nous paraîtra compressé et très en avant tandis qu'un carré jaune «identique» sur fond blanc semblera prendre au contraire de l'expansion et se situer plus près du fond. L'histoire de l'art s'est intéressée aux fragments repérables dans leurs migrations d'une œuvre à l'autre sous le couvert de la notion de citation. Leo Steinberg qualifie ces motifs de «migrating motifs²⁶», ce qui s'apparente au sens étymologique du mot motif : «... ce qui met en mouvement²⁷». Il faut reconnaître les motifs dans leur migration synchrone ou diachronique. Cette migration implique qu'il y a, à l'intérieur d'un motif, deux composantes : une variable et l'autre invariable. Clément Légaré l'observe à propos du motif littéraire quand il parle de parcours motifémique dans lequel un motifème se composerait d'un noyau invariant et d'une base contextuelle.

La notion de motif nous amène à considérer les observations de Kristeva²⁸ à propos du mot dans le fonction-

24. P. Junod, *op. cit.*, p. 317.

25. K. Fiedler, *op. cit.*, p. 168.

26. L. Steinberg, «Introduction : The Glorious Compagny», in Lipman, Joan et Marshall, *Art about Art*, New York, Dutton, 1979, p. 8-22.

27. G. Roque, «Le peintre et ses motifs», in *Communications*, n° 47, 1988, p. 147.

28. J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, 1969, p. 84.

nement poétique du langage. Le statut du mot (motif), selon elle, se définirait d'abord horizontalement par son appartenance à la fois au sujet de l'écriture et au destinataire et ensuite verticalement par son orientation vers le corpus littéraire (pictural) antérieur.

«Le mot (le texte) est un croisement de mots où on lit au moins un autre mot (texte). Il se construit comme mosaïque de citations. Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité (axe horizontal sujet-destinataire) s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double²⁹.»

Quelles que soient les définitions du motif, en peinture ou en littérature, nous retrouvons toujours l'idée de cet «élément» (icône, tache, vecteur, disjonction, couleur, etc.) qui passe d'un texte à l'autre ou qui fait le lien entre deux ou plusieurs textes, accompagné de modifications faites (et/ou) sur le plan de l'expression (et/ou) sur le plan du contenu. Par exemple, nous entrevoyons provisoirement la possibilité de concevoir l'élément «A», dans le tableau que nous regardons, comme plan de l'expression d'un autre élément «A'», plan de contenu situé dans un autre tableau. À la fois semblables et différents, ces deux éléments formeraient le signe du lien établi.

Saussure notait déjà que les éléments du signifiant, tout comme ceux du signifié s'organisaient «dans un système d'opposition où il n'y a que des différences³⁰». Il en va de même pour la corrélation entre le plan de l'expression et le plan du contenu. «Renvoi réciproque entre deux hétérogénéités, la fonction sémiotique vit sur la dialectique de présence et d'absence³¹» souligne Eco. Pourtant sans

29. *Ibid.*, p. 85.

30. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 29.

31. *Loc. cit.*

qu'il y ait nécessairement corrélation d'unités à unités, il est possible d'établir la fonction sémiotique³². Cette dernière dialectique du motif, à la fois motif et en même temps autre chose comme signe d'un lien possible entre deux «textes» visuels, nous amène à envisager l'idée d'une intertextualité. Dans la langue, la «chaîne signifiante» (la surface signifiante en peinture) «produit des *textes* qui traînent derrière eux la mémoire de *l'intertextualité* qui les nourrit³³». Un tableau, cependant, n'est pas seulement un système de signification qui accède à une fonction de communication. C'est un système à la fois générique, normatif et spécifique pouvant inventer des codes et s'inscrivant dans l'histoire des codes antérieurs qu'il peut renouveler «ou parfois détruire³⁴».

Ainsi, si l'on prend comme exemple l'image du violon dans la peinture de Picasso (période cubiste), on peut l'associer à l'image du violon dans l'une des toiles du Caravage par des qualités communes aux deux représentations mentales que le lecteur se fait des deux représentations graphiques supposées signifier «violon». La banque de schémas acquis du lecteur concerne aussi bien la représentation mentale de l'objet naturel violon que celle des nombreuses et possibles représentations graphiques de cet objet naturel.

Que dénoterait l'image «violon» cubiste? Pas seulement celle du Caravage mais aussi celles d'autres représentations peintes du violon et encore bien d'autres notions reliées à l'idée de l'instrument : musique, bois, couleur, courbe, etc. On constate donc ici que la perception peut être une projection d'hypothèses découlant d'une certaine

32. U. Eco, «Pour une reformulation du concept de signe iconique», in *Communications*, n° 29, 1978, p. 191.

33. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 32.

34. *Loc. cit.*

intentionnalité, car elle est interprétable. Nous entrevoyons déjà l'existence d'un troisième terme dans l'équation qui était jusqu'à présent binaire.

Selon Peirce, la perception est une construction édifée sur la base de représentations mentales dont les signifiés ne peuvent être que des représentations. Ils ne sont rien d'autre que les représentations elles-mêmes, conçues comme allégées «de toute vêtre non pertinente. Cette vêtre ne peut toutefois jamais être tout à fait ôtée. Elle est simplement échangée contre une autre, plus transparente (Peirce, 1.339)». C'est exactement ce qui se passe lorsque notre recherche du signifié de la représentation «violon» nous mène vers d'autres représentations de l'objet «violon». Aucune des représentations de «violon» ne répond à elle seule à toutes nos connaissances concernant cet objet. À ce sujet, la théorie freudienne nous apprend que «[...] la représentation de chose n'est pas à comprendre comme un analogue mental de l'ensemble de la chose. Celle-ci est présente dans différents systèmes ou complexes associatifs eu égard à tel ou tel de ses aspects³⁵». Chaque représentation de «violon» nous renseigne sur l'objet et sur les autres représentations de cet objet. Les qualités ou les structures communes à l'image cubiste et à celle du Caravage ne peuvent combler la zone d'incertitude relative au modèle total du violon qui reste illusoire. La notion de l'image «violon» est en même temps une représentation singulière et la somme de ses représentations possibles. Par ce jeu interprétable de la présence et de l'absence, orienté par l'intentionnalité, un signe vaut pour quelque chose, il vaut pour un signe en fonction d'un autre signe, sous un certain rapport dont le mécanisme rappelle celui du syllogisme.

35. J. Laplanche, J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 418.

Dans le contexte de l'intertextualité, la tradition, de Saussure à Kristeva, conçoit les signes dans leurs substitutions réciproques, en des termes d'identification, d'équation. Ce système d'équivalence entre deux choses d'ordres différents ne peut convenir à un système de liens, motivés, entre des choses qui correspondent sous un certain point de vue. Les liens établis entre deux tableaux relèveraient plutôt d'un processus d'inférence soutenu par l'émission d'hypothèses dont la notion centrale serait celle d'interprétabilité, et c'est sans nul doute la sémiotique de Peirce qui répond le mieux à cela :

«Un signe, ou représentamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose, de son objet³⁶».

La sémiotique peircienne «[...] est davantage affectée à l'étude de la constitution du signifié qu'à celle de l'usage des signifiés constitués et codés que la culture nous propose³⁷». C'est justement entre la constitution du signifié et l'usage des signifiés que se produit l'inférence et que se met en branle l'interprétance, que les hypothèses émergent, car le lecteur n'est pas à la recherche de la «Vérité» en citation mais bien à la recherche de sa propre construction de sens. Pour Peirce, toute pensée est un processus sémiotique. Le lien entre représentation de choses et représentation de mots et enfin la reconnaissance font partie du procès sémiotique de la pensée. Connaître signifie instituer des relations entre les choses et les classer au

36. C.S. Peirce, *op. cit.*, p. 121.

37. U. Eco, *Le Signe*, Bruxelles, Éd. Labor, 1988, p. 178.

moyen de signes qui, eux-mêmes, ne sont pas des entités statiques distinctes les unes des autres, mais bien des relations établies dans la mouvance de l'interprétance. Ainsi le procès sémiotique ne se comprend qu'en mouvement. Un interprétant peut lui-même avoir un interprétant qui, lui aussi, en aura un et ainsi de suite. Il n'y a pas de commencement originel ni de fin. Le mouvement de la sémiose s'arrête quand l'interprétant que l'on qualifie alors d'interprétant logique final devient une habitude. La conclusion de la sémiose est «... que, dans des conditions données, l'interprète aura formé l'habitude d'agir de façon donnée chaque fois qu'il désirera un genre donné de résultat (Peirce, 5.491)³⁸». Sans l'interprétant, nous avons un signe potentiel, virtuel, quelque chose qui peut servir de signe mais qui n'est pas encore un signe complet. Pourtant un signe n'existe pas seulement comme entité singulière à un moment donné, à une place spécifique, comme dans un système de pure équivalence, car ce que Peirce appelle un «would-be» serait essentiel à l'interprétant³⁹. L'interprétant d'un signe n'est pas nécessairement un concept. Il peut fort bien être une action, une expérience, voire un effet sensible, une pure qualité de «feeling»⁴⁰. Alors, pourrait-on se demander, que serait donc l'objet que le lecteur extirpe de sa mémoire pour ensuite y voir un signe grâce à la médiation de l'interprétant? Toujours selon Peirce, le représentamen est premier, l'objet est deuxième. Le représentamen (le texte visuel ou tout ce qu'on pourrait y déceler) est ce qui est à l'origine du signe et non le résultat du signe. L'objet serait d'abord associé à l'image mentale, à la trace mnésique. Ainsi le lecteur ne verrait, ne recon-

38. C.S. Peirce, *op. cit.*, p. 136.

39. D. Savan, *op. cit.*, p. 2.

40. H. Damisch, «Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture», in *Macula*, n° 2, 1976-77, p. 23.

naîtrait des signes qu'en relation avec des objets qu'il connaît ou qu'il peut imaginer. La reconnaissance s'accompagne d'une hypothèse, de ce que Peirce appelle l'abduction. Une hypothèse sémiotique est l'introduction d'un caractère plus cohérent, simple et unifié dans une situation qui, sans cette hypothèse, est plus vague, confuse, chaotique⁴¹. Le mot, par exemple, n'identifie pas les choses en elles-mêmes, il ne nous les montre pas. C'est celui qui l'entend (le lit) qui doit être capable d'imaginer ces choses par un processus d'hypothèses que Peirce appelle abduction.

D'ailleurs, le signe ne met pas en relation un nom et une chose. Un tableau de Sigmar Polke exemplifie magistralement la citation suivante de Peirce selon laquelle :

«Tout signe est mis pour un objet indépendant de lui-même; mais il ne peut être un signe de cet objet que dans la mesure où cet objet a lui-même la nature d'un signe, de la pensée. Car le signe n'affecte pas l'objet, mais en est affecté, de sorte que l'objet doit être capable de communiquer la pensée, c'est-à-dire doit avoir la nature de la pensée ou d'un signe (1.538)⁴²».

Dans le tableau de Polke, les mots «Moderne Kunst» qui apparaissent dans le bas de la surface peinte semblent avoir une fonction similaire à celle de l'épigraphe ou de l'incipit. D'entrée de jeu, ces mots semblent être le signe qui désigne la peinture comme objet et qui lui donne son sens. Ce tableau pourrait être compris comme la proposition d'un modèle paradigmatique, d'un système, de ses composantes et de ses virtualités.

Cependant, en accord avec la dernière citation de Peirce, la relation entre la partie supérieure du tableau et

41. D. Savan, «Studies in Peirce's semiotic. Introduction», in *Toronto semiotic circle (Monographs, Working Papers and Prepublications)*, n° 3, 1982, p. 3.

42. C.S. Peirce, *op. cit.*, p. 115.

les mots «Moderne Kunst» n'est pas nécessairement unidirectionnelle. C'est plutôt une relation métonymique dans laquelle chacune des parties vaut pour le prédicat de l'autre et inversement. Or, écrit Peirce (1.551) : «nous ne pouvons pas comprendre un accord entre deux choses, mais seulement un accord sous quelque rapport⁴³». Ainsi dans la relation qui semble unir les deux parties, le champ sémantique de l'une ne se restreint pas à celui de l'autre et vice-versa. Chacune des parties appelle à des développements qui débordent largement les limites d'une pure et simple corrélation d'équivalence. Si le plan de l'expression de l'une est inclus, à titre de représentation mentale, comme signifiant dans le champ sémantique de l'autre, il ne l'est que partiellement. «Moderne Kunst» en tant que signe (représentamen) tient lieu de quelque chose en créant dans notre esprit un signe au moins équivalent : l'interprétant qui est un signe (Peirce, 2.228). Par son intermédiaire, on saisit l'objet de «Moderne Kunst», et cet objet a la nature d'un signe situé en partie dans le vaste champ, linguistique ou non linguistique, de l'histoire de l'art. La partie peinte au-dessus des mots ne peut donc remplir, en tant que simple occurrence, le champ de signification initié par «Moderne Kunst» car, même comme objet possible dont la représentation existerait dans notre pensée, l'objet, selon Peirce, doit être capable de communiquer la pensée. En fait, la correspondance entre sujet-prédicat ou signifiant-signifié ne s'établit qu'en fonction d'une certaine interprétabilité. Cette précision fondamentale de Peirce, citée plus haut, concerne l'intervention d'un moyen terme dans le raisonnement de type syllogistique. Son importance est double : non seulement il intervient dans la compréhension des mouvements du réseau textuel tissé par notre lecture de l'œuvre, ce qui nous permet de dire «ce qu'est l'œuvre

43. U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 61, note 2.

par rapport à...», mais encore il implique «la raison pour laquelle on l'a choisi». Cette dernière implication illustre, entre autres choses, le relativisme qui sous-tend le classement des œuvres d'art sous des appellations d'écoles ou de codes.

Si l'on compare le tableau de Polke à un portrait, on redonne la primauté à la langue dans la perception du tableau, comme l'indique Peirce quand il souligne qu'un «... portrait avec le nom de son original écrit au-dessous est une proposition (5.569)». Les mots «Moderne Kunst» dans le tableau de Polke font partie de la surface peinte. Ils ne sont pas le titre. Ils sont de la peinture dans la peinture. Ils sont inchoativement une proposition au même titre que peuvent l'être les autres formes peintes. Dans la logique peircienne, une proposition en amène une autre et cela implique une certaine idée de substitution. À ce propos, Peirce (2.276) nous rappelle que :

«... n'importe quelle chose peut être un substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble (la conception du "substitut" implique celle d'un projet [purpose]) et donc d'une vraie tiercéité⁴⁴».

Des points précédents, il apparaît clairement, en fonction de l'interprétant, que d'autres termes pourraient remplacer ces deux mots, par exemple : «art abstrait», «tachisme», «abstraction», «art allemand contemporain», «taches», etc. De même, d'autres formes auraient pu être peintes. L'idée de substitution entre les «faits présents» et les «possibles absents» relève évidemment de l'inférence et non de l'équivalence.

Ce tableau, en tant que proposition, comprend un projet qui ne peut se matérialiser ici que par une relation

44. C.S. Peirce, *op. cit.*, p. 148.

iconique dont les effets, quant à la « ressemblance prévue pour d'autres formes éventuelles », ont le caractère de modèle. Par conséquent :

« Le signifié d'une proposition, tout comme son interprétant, n'épuise pas les possibilités que la proposition a d'être développée dans d'autres propositions et, en ce sens, c'est "une loi, une régularité de futur indéfini (2.293)". Le signifié d'une proposition embrasse "toutes ses déductions nécessaires et évidentes (5.165)"⁴⁵. ».

Pour éviter la dérive illimitée du sens qui risquerait de s'ensuivre, la sémiotique s'immobilise sous l'autorité de l'interprétant logique final qu'est l'habitude en tant que résultat. Cet arrêt de la sémiotique repose sur un découpage et un classement tels que l'on peut les retrouver en histoire de l'art. C'est un état qui fournit le modèle illusoire des structures et des relations binaires. Les modèles artistiques reposent sur une suite de changements de paradigmes dont les lois ne sont pas « objectivement » vérifiées, mais plutôt socialement acceptées ou confirmées par une certaine solidarité de la série à venir. Pour Peirce, l'intention, bien humaine, sous-tend toujours l'apparente objectivité de la logique des relations. Sa philosophie est une théorie de la continuité des signes au regard de leur changement et de leur évolution, car « ... un signe est quelque chose à travers la connaissance duquel nous connaissons quelque chose de plus... (Peirce 8.332)⁴⁶ ». Elle projette l'image d'une expansion multidirectionnelle marquée par des arrêts d'occurrence qui n'est pas un simple classement de signes et qui répond, en partie, au souhait exprimé par Barthes :

45. *Ibid.*, p. 161.

46. U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 33.

«La tâche future de la sémiologie est beaucoup moins d'établir des lexiques d'objets que de retrouver les articulations que les hommes font subir au réel⁴⁷».

Considérant ces articulations, nous pourrions suggérer qu'une des approches d'un sens transmis par le vocabulaire pictural consiste en la description de l'habitude que ce texte visuel est destiné à produire. Cette habitude relative à un texte visuel passe par la réception de son code par rapport à celle des codes d'autres textes visuels. Ainsi une partie de notre lecture d'un texte visuel tient ses fondations des habitudes mêmes qui ont été mises en place par l'émergence de tous les textes visuels antérieurs. Celles-ci impliqueraient même les processus les plus élémentaires de notre perception visuelle façonnée par la culture.

Soulignons en dernier lieu que l'utilisation inconsidérée de la théorie peircienne, infiniment plus complexe que le bref exposé qui en est fait ici, peut nous porter à n'inscrire le tableau que dans la mouvance de la sémiologie. De ce fait, l'étude du tableau risquerait ainsi d'être négligée; insaisissable comme objet singulier d'analyse, il serait alors seulement entraperçu comme une forme diffuse sur un fond (un fond de connaissances collatérales d'histoire de l'art, de sociologie, de sciences, etc.). C'est ce que souligne Derrida lorsqu'il écrit à propos de Peirce que : «... ce qui entame le mouvement de signification, c'est ce qui rend l'interruption impossible⁴⁸». Opposée à cette sémiologie de la mouvance, une autre approche sémiologique consisterait à se limiter au seul tableau analysé, ce qui aurait pour conséquence d'occulter les articulations auxquelles Barthes fait allusion. Ce balancement entre l'étude sémio-

47. R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 53.

48. J. Derrida, cité dans : E. Carontini, D. Peraya, *Le projet sémiotique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975, p. 28.

logique du seul tableau et celle du tableau dans son contexte (historique, physique ou autre) marque d'une façon constante l'orientation des choix de la sémiologie visuelle.

Bernard Paquet
Université du Québec à Montréal